

الأدب والفن والفلسفة

د. محمد شيا

- ١ -

ما هو موقع « النظرية » في الأدب؟ هل هي ممكنة أساساً؟ وإذا صح ذلك، فإلى أي مدى؟ وأية حدود؟ يمكن بالطبع نفي الإمكانية تلك من حيث المبدأ على قاعدة اعتبار الأدب، والفن عموماً، فعلاً ابداعياً لا يتقاطع مع العلم من قريب أو بعيد؛ لا يساكن القياس ولا هو موضوع للمنطق وأدواته إطلاقاً. ولأن « النظرية » هي القياس والمنطق والعلم، بل أعلى أشكال القياس والمنطق والعلم، بات من الطبيعي، وحسب وجهة النظر هذه، دفع الأدب خارج ميدان « النظرية » واعتباره في النهاية فعل خلق ذاتياً صرفاً دونما سياق بحكمة ولا مقدمات تدفع في اتجاهه أو تقود إليه.

غير أن عيب هذا الموقف هو أنه موقف أولاً! ولأنه موقف فهو، إلى هذا الحد أو ذاك، قياس ومنطق وعلم؛ وهو بالتالي « نظرية » في الغالب أو بعض النظرية على وجه الدقة. وإذا تحوّل إلى موقف فهو يتنازل بذلك عن زعمه الأوّل أنه خارج « النظرية » ويفتح الباب بالتالي أمام أمرين إثنيين متلازمين: صياغة الموقف النظري أولاً ومن ثمة تحليله ونقده وتصويبه.

يبلغ الموقف هذا ذروته، أو نظريته، في محاولة ايمانويل كنط (١٧٢٤-١٨٠٤) النظرية الكبرى، التي تذهب إلى حد اعتبار الفن مسألة تخص الذات لا موضوعها، وتحدّد بمزاج الذات لا بتركيب الموضوع. يعتقد كنط ان « الانسجام الذاتي ». بين الفهم والخيالة هو أساس كل خبرة جمالية. هذا الانسجام الذاتي هو الذي يحدّد جمالية المعطى الخارجي، فيما لو اعترفنا بهذا الخارج أصلاً! يقول كنط: « إن مذاق الحمرة لا يعود إلى الميزات الموضوعية في الحمرة... بل للتركيب الخاص في الحس لدى المتذوق »^(١). لكن الحس، في تذوق الفن، لا يقوده الفهم ولا العقل، بل هو حسب كنط، مظهر لسيطرة الخيالة على الفهم: « في المعرفة تعمل الخيالة لصالح الفهم، بينما في الفن يعمل الفهم بوجه من الوجوه لصالح الخيالة »^(٢). وحين يوثّق كنط هذه الذات

بتركيب يقيني ، مسبق كلي وضروري ، فهو بذلك لا يقرب الذات من الموضوع (العالم) بل يمنح الذات موضوعاً قُدَّ على مقاسها وتحدّد بحدودها ، وهي ذاتية موهلة في اسرافها ، إذ لا تكتفي الذات بنفي خارجها ، كما الحال مع بركلي (١٦٨٥ - ١٧٥٣) وما لبرانش (١٦٣٨ - ١٧١٥) ، بل هي الآن تبدع هذا الخارج/العالم ولا تتورّع عن منحه طابع اليقين والضرورة والكلية .

- ٢ -

لكن الموقف الذاتي هذا ، الذي يضع الفن خارج المقدمات والتاريخ ، ينطوي في حقيقته على جملة أغاليط ومغالطات يعجز معها عن تقديم التفسير الصحيح المطلوب لظاهرة الفن .

إن تحليل نتاج الأدباء والفنانين ، وقراءة تاريخ ظاهرة الأدب والفن بعامة ، سيوضح حجم الروابط التي تشدّ ظاهرة الأدب والفن إلى العقل من جهة وإلى ظواهر الحياة التاريخية الملموسة من جهة ثانية ؛ وهو ما سيثبت من باب أولى بطلان التفسيرات الذاتية الخاوية .

العمل الأدبي أو الفني هو ناتج شخصي أولاً ، إلا أنه كذلك ناتج إجتماعي وإنساني . فهو نتاج شخصية واحدة وحياة سيكولوجية واحدة . ولأنه كذلك فهو متحدد ومبني بكل العوامل والمؤثرات التي تدخل عالم الشخصية وتسهم في منحها طابعها ولونها وحقيقتها . في الشخصية بنى ومستويات شعورية وعقلية وعملية تحمل مؤثرات قادمة من كل اتجاه : فيزيولوجية ، إجتماعية ، أخلاقية ، ميثولوجية . . . إلخ . فالشخصية محكومة بالتالي بعوامل ومؤثرات قادمة من الخارج ، خارج الشخصية . وإذا كان ذلك هو حال الشخصية فإنه كذلك ، وبدرجة أوضح ، حال نتاجات الشخصية كافة ، ونتاجات الأدب والفن بالذات . وعلى ذلك ، فالأدب لا يقف منعزلاً عن شروط العقل والاجتماع والتاريخ ، بل عن أن ينهض أساساً خارج تلك المقدمات والشروط . هو عاجز ، بكلام آخر ، عن أن يكتفي بذاته أو يقف عندها وحسب .

في بحث تجريبي تناول الدكتور مصطفى سوييف عملية الابداع في الشعر ، أكثر أشكال الفن خصوصية ، فرأى من خلال تحليل إجابات الشعراء أن في عملية الابداع عناصر متفرّدة غامضة لا يمكن نفيها لكنه وجد كذلك أن «للأحداث الواقعية والملاحظات والاطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه»^(٣) ، ويخلص الباحث إلى نتيجة واضحة تؤكد ما نذهب إليه تماماً ، فيقول : «ومن هنا كان العمل الفني فردياً واجتماعياً في وقت واحد معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملاً من أهم عوامل التنظيم»^(٤) .

وإذا خرجنا من هذا الإطار السيكولوجي ، فإن التاريخ يزودنا بشواهد لا حصر لها توضح بجلاء مدى ارتباط مختلف أشكال الفن مع شروط الحياة الفعلية ومعطياتها . وبذلك يرتبط الفن مع باقي النشاطات الانسانية ، يستلهمها في مضمونه أو يتعدّل بها في شكله ويبقى على الدوام أميناً لها . كان «بركلي» في أثينا

القديمة يطلب من كل الناس حضور مسرحيات سوفوكليس كما يمارسوا نقداً لها ، وما نقدمه إلا تشذيب الحياة لتلك المسرحيات وتمحيص في مدى واقعيته وتصحيح لأفكارها إذا لزم الأمر . ويتجاوز تأثير شروط الحياة الفعلية مستوى التعديل في المضمون والشكل إلى مستوى الإسهام في تشكيل فنون جديدة أو أنواع جديدة ، وهو ما حدث في الأدب الأوروبي تحديداً . فنشوء الكلاسيكية الأوروبية ، والفرنسية خصوصاً ، كان يعبر عن حاجة اجتماعية ملحة تقتضي تمجيد العقل وكبت الأهواء وإجلال الانسجام ثم العودة إلى روائع الماضي كمثال « للتفكير السليم » . يقول « تين » في « فلسفة الفن » . « ظهرت التراجيديا الفرنسية في الوقت الذي أقامت فيه الملكية ... في عهد لويس الرابع عشر أمبراطورية آداب اللياقة وحياة البلاط وجمال الأداء وأناقة الخدمة الارستقراطية ، وزالت من الوجود يوم ألغت الثورة مجتمع النبالة وآداب التزلف » . ويعد سوتشكو من تأكيد الظاهرة نفسها في إطارها التاريخي الرحب : « لقد ظهرت الكلاسيكية ... في الفترة حيث كان يشهد في أوروبا الغربية تعزيز للدولة ، وحيث كان الحكم المركزي يضع حداً للإميازات القطاعية ... لذلك يركز المفهوم عن العالم الذي هو في أساس الكلاسيكية على المبدأ الوطني وعلى إعطاء الطابع المطلق بواجب الدولة الملكي القائم فوق المصلحة الشخصية »^(٥) .

كما أن صعود الرومنطيقية في الآداب الأوروبية في أوائل القرن التاسع عشر يمثل ، إلى حد كبير ، التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي طرأت على الواقع الأوروبي ، والفرنسي والانجليزي بالذات ، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي شهد انطلاق تيار الأفكار الجديدة في ظل انهيار العلاقات القطاعية ، قاعدة مجتمع النبالة ، تحت الضغط المتوسع في العلاقات الرأسمالية الصاعدة ، وازدياد نفوذ بورجوازي المدن بالتالي ؛ وهي العوامل التي قادت - مجتمعة - إلى تأسيس مقدمات الثورة الفرنسية ، « لقد توجت هذه الجهود بالثورة الفرنسية ، التي كان تأثيرها عميقاً في الأدب الرومانطقي في أوروبا جميعاً ، بما أوحى من أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع »^(٦) .

وكما كان انتصار الثورة الفرنسية إطلاقاً للتفاؤل والثقة بانتصار الانسان النهائي ، كذلك كان سقوطها على أيدي الطغاة الذين ورثوها سقوطاً عظيماً زلزل الثقة والتفاؤل والأمل فكان الارتداد الى الذات وإلى الفرد بعيداً عن الاجتماع والجماعة في ظلّ مناخات الهزيمة والاحباط واليأس . وإذا أضفنا إلى هذا العامل السياسي عاملاً آخر ، وهو وحش الآلة الصناعي الصاعد ، اكتملت مقومات اللوحة الرومنطيقية التي سادت سحابة نصف قرن ، حتى أواسط القرن التاسع عشر تقريباً .

هذا الربط بين الفن وشروط الواقع الفعلي لا يقف عائقاً دون صياغة جمالية مطلوبة ، بل هو ربط حتمي لا فكاك له . يثبت تاريخ الأدب والفن عموماً ، وفي حقب المدينيات المختلفة ، أن حضور الواقع (التاريخي) في الأعمال الأدبية تجاوز حد الواسطة والرمز ، فدخل متن النسيج الأدبي كاملاً . ويقدم شعر الجاهلية في أدبنا نموذجاً فذاً لمدى ارتباط العمل الأدبي ، مضموناً وشكلاً ، بوقائع محيطه وشروط واقعه . إذ كيف تُفهم القصيدة الجاهلية في تمرّقها وإيقاعها الحاد دون العودة إلى الواقع

الجاهلي الفعلي وتجربة الوعي الجاهلي ، الوعي البائس والشقي : إدراك لخطمية الطبيعة وسطوتها وعجز عن مقاومتها في آن . وتحوّل تعاسة الإدراك هذا إلى انتماء للعبة الموت ، يمارسها الجاهلي في كل لحظة من خلال الفروسية والبطولة وطلب الثأر ، ومن خلال الحب العذري الذي يغدو مازوشية مدمرة وكأنه عقاب للذات ، ومن خلال الإعلان الجامح للرغبات والتحقيق الصارخ لها في الخمرة والمرأة والبطولة حتى المثالة ، حتى الموت . ويتغلغل هذا الواقع وهذا الوعي بالواقع لا في المضمون وحسب ، وهو أمر بدهي ، بل في ثنايا اللفظة واختيار الحرف وتضائفه وتدرجه :

ألا لا يجهلن أحدٌ علينا
فنجهل فوق جهل الجاهلينا
وهل هناك أصدق من قول ابن ثعلب بياناً للحظة الجاهلية :
إذا استنجدوا لم يألوا من دعاهم
لأية حرب أو بأي مكان
أو قول نابغة بني جعدة :

سقيناهم كأساً سقونا بمثلها
ولكنهم كانوا على الموت أصبراً
وهل هناك بيان أجلى من بيان تميم بن مقبل في تجسيده لحدود الوعي الجاهلي :
ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر
تنبو الحوادث منـه وهو ملموم

هذا النبض السريع في حركة البيت هو نبض حياته الفعلية ، وهذا الايقاع الحاد في الشكل هو وعي الجاهلي وقد تجسّد . قصيدة الشاعر الجاهلي هي حياته كما يعانيتها ويعيها ، والتقطع الحاد في بنائها هو التقطع المسيطر على تجربته بإزاء صحرائه في ارتجالية حياته وترحاله المستمر . هو القلق الذي لا حدّ له ، يقض ليله ويحيل نهاره مجموع لحظات مغرقة ومسرقة في غزوه وصدّه وكرمه يجمعها خيط انتظار غامض . ولعلّه من المفيد أن نسجل هنا ما قلناه في مكان آخر : « وبعد ، فأن يُقال إن الشعر الجاهلي يعبر عن الحياة الجاهلية ، فذلك أقل من الصحيح ! صور الشعر الجاهلي لوحات من الحياة الجاهلية فيها مأساة الجاهلية كلها . والقصيدة الجاهلية هي « مضرب » الانسان الجاهلي ، هي خيمته وهي نهاره ومجمل ما فيه »^(٧) .

ما قلناه في ارتباط الأدب بشروط واقعه قائم كذلك في حقب التاريخ كافة ، لكن اختيارنا للشعر الجاهلي ليس إلا إشارة إلى العمق المدهش الذي يتضمنه ، بحيث يتقلّص الحد الاوسط بين المقدمات ونتائجها إلى الحد الذي يجري معه دفع المقدمات ، كما هي ، إلى الواجهة . يقول أدونيس في فرضية يمكن تقبلها تماماً : « الشعر

الجاهلي شعر شهادة : لم تكن غاية الشاعر الجاهلي أن يغيّر علماً أو يخلق آخر . كانت مهمته أن يتحدث مع الواقع ويصفه ويشهد له . يجب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه ... يسلك بمقتضى الأرض . واقعي ، لكن مجموع وشهوة «^(٨) .

لقد أصاب هيجل وهو يتحدث في الشعر حين قال : إن شعر كل شعب أو كل عصر له خواص ذلك العصر ، لكل عصر شعره ؛ والشعر فيه بعض وعيه أي هو متمسك بالضرورة لكل الوقائع والتحوّلات البارزة التي تدخل مجرى الواقع والوعي . والشاعر اليوم ، حسب غويو ، هو البيان : « يمكننا أن نقرّر بكل يقين أن الشاعر العظيم هو اليوم أعجز منه في كل وقت مضى عن الاستغناء عن العلم ... وجلة القول إن التاريخ يبيّن أن الفن يتغيّر من حين إلى حين ، وأن تغيّراته تقابل تغيّرات الأخلاق والحالة الاجتماعية واللغات وحتى أشكال الحكم »^(٩) .

هذا الواقع الفعلي هو القاعدة إذن ، وهو حضور التاريخ في النتاج الفني والأدبي . أمّا النظر إلى الفن ، معزولاً عن إطاره التاريخي ، فهو موقف قاصر في أفضل الأحوال ولا يقدم إلا صورة مجتزأة آنية وعرضية . فالناس ليست منتجة فنون وحسب بل هي كذلك ، وفي تداخل معقد ، موضوع لتلك الفنون . لقد وضعت الشعوب والناس ، في الفن ، مشاعرها ، لكنها وضعت كذلك مشاعر تعكس مصالح وحاجات وهموماً وأفكاراً . لقد وضعت حياتها في الفن . يقول هيجل بكثير من العمق والإحاطة : « لقد وضعت الشعوب في الفن أسمى أفكارها ... »^(١٠) .

هذه العلاقة التي نحاول البرهنة عليها تبدو بدئية حتى لكتاب النظرية ، حتى لأولئك الذين هم أقل راديكالية من هيجل ، فهم لا يسعهم إلا الإقرار بصلة وطيدة بين الفن والشروط الاجتماعية المحيطة أو بين الفن والتاريخ عموماً .

« الأدب مؤسسة إجتماعية ، أدواته اللغة ، وهي من خلق المجتمع . والوسائل الأدبية ... اجتماعية في صميم طبيعتها ... والشاعر نفسه عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معيّن ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة ... ونكاد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميّز الشعر عن العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر . كما أن للأدب وظيفة إجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفاً »^(١١) .

تلك هي العلاقة الأولى الأعم التي تقوم صلبة ، متينة ، غنية بين الأدب والفن بعامه ، من جهة ، ومظاهر الواقع والتاريخ من جهة ثانية .

- ٣ -

الأدب ، والفن عموماً ، عاجز إذن عن أن يكتفي بذاته أو أن يقف عندها وحسب ، بل هو مرتبط ،

وكما رأينا ، بروابط وثيقة تشده إلى الواقع والحياة والتاريخ بالمعنى الأعم . بين تلك الروابط جميعاً ، تقوم علاقة الأدب بالفلسفة ، الأغنى والأكثر تعقيداً في الآن نفسه ، ارتباطاً بفعل الفلسفة ، بمنأى ومواقفها .

بين الأدب والفلسفة ، وقبل افتراض علاقة مباشرة بينهما ، جيرة واشتراك وقربى : فللحياة أو للخصوصية الحضارية - التاريخية بعد في الأدب كما لها بعد في الفلسفة . هي قائمة بشروطها ومقدماتها وتحدياتها في تجربة الأديب كما في تجربة الفيلسوف ، أمّا التصرف بها أو إعادة إنتاجها وتشكيلها وتوظيفها فأمر مضاف ولا يبدل في حقيقة ما جرى تأكيده وإيضاحه . لكن الأمر مع « غويو » يصل حداً أكثر تحديداً ووضوحاً بالقول : « إن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف^(١٣) » . فالدهشة التي تسهم في تأسيس فعل الفلسفة هي ذاتها التي تبعث الفن والأدب والشعر . والهوة القائمة بين الحلم والواقع ، بين المستحيل والممكن هي أرض الفلسفة مثلما هي ميدان الشعر والأدب والفن عموماً أمّا لحظة تبطل الدهشة ، أي لحظة تحقيق حلم المعرفة المطلقة ، فيبطل كل مجهول وترفع كل علامة استفهام ، فإن الحاجة إلى الفلسفة ستزول مثلما تزول ، ربما ، الحاجة إلى الفن . وإلى أن يكون لنا ذلك ، فالدهشة باقية ويبقى الحلم والشوق إلى المعرفة والكمال ؛ وتبقى بها احتمالات الفلسفة قائمة . مثلما تظل الحاجة إلى الشعر والأدب والفن ملحّة وحاضرة باستمرار .

هناك ، إذن ، خيوط مؤتلفة ومشاركة تدخل في نسيج الأدب والفلسفة في آن ؛ لها أن تتنوع وتعيد تشكيل ذاتها لكن جذورها الواحدة واضحة ويمكن إيجادها وإقامة الدليل عليها بكثير من اليقين واليسر . إن ما يلهب خيال الشاعر ، والفنان ، هو إحساسه العميق بموضاعاته والانفعال بها ؛ ولكن أيقوم إحساس بذاته وحسب ؟ الجواب : هو لا ، لأن الاحساس يتحدّد بهوامش يفرضها الإدراك . وما القول إن إحساس الشاعر هو أعلى وأعنى وأرهم إلا وصف مجازي لحقيقة مؤداها أن وعي الفنان هو أكثر اتساعاً وشمولاً وترابطاً : أي هو وعي أملأ بالفلسفة ، وأكثر تمثلاً لمشروعها هماً ومناخاً وتساؤلات بغير حد . إن الشعر العظيم هو كالسمفونية تضم أكثر من صوت واتجاه وهوى ، تتعارض وتتداخل وتتآلف بفعل وعي عبقرى تملكته روح شمولية عالية . وهذا النهج هو نهج الروح الفلسفية تماماً .

لقد غدا العالم ، بفعل تقدم العلوم والتكنولوجيا وآلية التواصل المدهشة ، كثير الغنى والاتساع والتعقيد . وبات هذا العالم ، بكل ما فيه ، حاضراً بقوة في الوعي . وبعد أفيمكن في ظل حال كهذا قيام الاحساس البسيط أو العاطفة المجردة الخالصة ! ما نقوله لا ينفي وجود الأحاسيس والمشاعر والعواطف في كثير من الشعر الذي يردنا أو الأدب الذي نقرأه . لكن الأحاسيس والمشاعر والعواطف في الشعر الجيد والأدب الجيد تصيب هدفها تماماً حين تقنع المتقبل بعفويتها وتجردّها وبساطتها ، بينما هي تخفي دونه كل التعقيدات والمعاناة بل والأدوات التي أنتجت بها . ولأنها نجحت في ذلك تماماً فهي أدب جيد لفنان مقتدر وحقيقي . إن اللوحة العظيمة هي تلك التي تصل إلى المتذوّق بكثير من الكمال ، إلى الحد الذي تحتفي معه المصاعب التي

واجهت الفرشاة وهي تلامس القماش مرة تلو مرة . لكن الرسّام المبتدئ لا يستطيع ذلك ، فتبتدئ في أعماله معاناته وكثير صنعته ؛ مثلما يبتدئ في أعمال الشاعر المبتدئ تشوش صوره وارتباك لغته : ولأنه لم يستطع إخفاء ذلك فهو ما زال غير متمكن من فنه ومهنته .

إن الفن ، في أنواعه كافة ، عاجز عن أن يضع نفسه خارج عالم يتبدّل ويتغيّر ويعدو باطراد أكثر إتساعاً وتعقيداً وحضوراً . ومثلما زالت ، أو تكاد ، الموسيقى التي تقوم على نغمة واحدة منفردة كذلك تتقلّص مساحة الأدب - والشعر بالذات - القائم على صوت واحد ، أو ذلك الذي يدّعي التعبير عن إحساس واحد لا يتبدّل : « ... إن الموسيقى ما تنفك تغتني وتتعمّد وتحاول أن تضع في سمفونياتها العالم بأسره ... كذلك سيكون شأن الشعر العظيم ، لن تكفيها فيه الأنغام الرئيسية ... وسرى الشاعر إذ يستوحي العلم ... يحاول أن يسمع ويترجم كل الأشياء على طريقته الخاصة أي في صورة ألحان منسجمة ، ولن يبقى في الشعر شيء بسيط فقير معزول ... إن العلم والفلسفة يستطيعان أن يجعلنا أذنا الغليظة الفظة حتى الآن تحس ضجيج الحياة هذا ، في كل شيء وصعود النسغ في الكون بأسره . بفضل العلم والفلسفة نستطيع أن ندرك هذه الألحان الكثيرة الننية المنشورة في أنحاء الوجود ، التي يكشفها الشاعر فيما يغني ، وبدونها لا نستطيع أن نستشف الكون الحقيقي وأن نفهم معنى هذه السمفونية الكبرى » (١٣) .

- ٤ -

هوذا حال الشعر والأدب والفن في حدود العلاقة التاريخية والمنطقية مع الفلسفة . وتتجسّد العلاقة هذه في شكلين : أولهما عام والثاني خاص . الأول هو ارتباط غير مباشر ، حيث تجد تحولات المجتمع والاقتصاد والسياسة طريقها إلى الفن من خلال الوعي ؛ فتترك بصماتها وآثارها وشهاداتها لحظة يمتلك الوعي حس الفلسفة . أمّا الثاني فهو ارتباط مباشر واع ويمارس لماماً حين تتوفر له شروط ومواهب متميزة . وبمعزل عن الفارق الوظيفي ، فالشكلان يشتركان في تسجيل حقيقة احتضان الأدب وباقي الفنون للوقائع التاريخية والتعبير عنها إلى هذا الحد أو ذاك ؛ وبدرجة من الوضوح تتباين بين نوع وآخر ، حسب الإمكانيات التي يتيحها ذلك الفن وفي حدود تفاصيله وتقنياته الخاصة . ويبدو الأدب ، بين تلك الفنون جميعاً ، الأكثر قدرة على استيعاب الوقائع والتعبير عنها ببسر ووضوح وقوة . فالأدب أداته اللفظة ، الأداة الأرحب صدرأ والأكثر طواعية في اكتناه ماهيات الوقائع وتفاصيلها ؛ واللفظة ، مقارنة بالنغمة في الموسيقى أو اللون في الرسم أو الشكل في النحت أو الايقاع في الرقص ... ، هي الأقرب إلى تاريخ الوعي والأكثر نجاحاً بين أدوات المعرفة . ولأن اللفظة كذلك ، كان من الطبيعي أن تتضمن تناقضاً يبلغ حد المسأة : فهي الأداة الأكثر سمواً والأكثر سوقية في آن . وإذا كانت جملة الفاظ قد خلدت في ذاكرة الوعي الانساني بينما زال كثير غيرها ، فما ذلك لأمر في طبيعة اللفظة ذاتها ، بل لشكل العلاقة القائمة بين ألفاظ الجملة ، فشكل العلاقة في

الجملة الأولى ، أو التضاف ، قد وُفّر لها شروط الجمال والعظمة والخلود بينما أدى غياب ذلك الشكل في الكثير الباقي إلى حد الألفاظ تلك بسقف اللحظة وحسب .

هذا الشكل الخاص الموجود في الجملة الأولى والمفقود في الجملة الثانية ، هو الذي يميّز إذن بين الكتابة الأدبية والكتابة غير الأدبية . فالأدب ليس أدباً ، إذن ، لأنه اختار موضوعات معينة يتحدث فيها أو عنها ، بل لأنه اختار أن يتحدث فيها أو عنها بطريقة محدّدة وخاصة . أمّا حين يتنازل الكاتب في الأدب عن تلك الطريقة المحددة والخاصة ، فهو إنما يتنازل بذلك عن المقدمة التي كانت كفيلة بجعل كتابته كتابة أدبية . « عمل الكاتب » ، يقول سارتر ، « هو الإعراب عن المعاني »^(١٤) ، لكن الإعراب عن المعاني في الأدب هو غيره في العلم والاجتماع وما شابه . فالتعبير في الأدب تعبير خاص ومعين ، ويختلف عن التعبير الموضوعي والمحدّد الذي يجري استخدامه في العلم . « الطريقة المعينة » أو « التعبير الخاص » هذا ليس إلا الشكل في الحقيقة . فوجود الشكل « الخاص » في الكتابة هو الذي يجعلها أدباً ؛ ونوع هذا الشكل هو الذي يحدّد نوعها الأدبي . كما أن مقدار الشكل في العمل الأدبي يتجاوز في دلالته ميدان الأدب ، ليفقد مؤشراً اجتماعياً وتاريخياً على قدر كبير من الأهمية والمصداقية . يقول بليخانوف ، في أرقى صياغة لعلاقة الشكل بالمضمون في العمل الأدبي وللدلالات الاجتماعية والتاريخية التي تكمن في حجم الشكل : « ... متى رجحت كفة المضمون على الشكل ، ومتى انفصل الشكل عن المضمون يسعنا الجزم ، دون أن نحازف بالخطأ ، أن المجتمع يمر بفترة ولادة أو انحلال »^(١٥) .

ما نقوله في الشكل ، وحجم الشكل في العمل الأدبي ، يجد ترجمته الملموسة في ربط المضمون الغني الذي يبلغ حد الفلسفة أو يقاربه بالطابع الجمالي . هذا الطابع الجمالي هو ما يجعل العمل أدباً وفناً جيلاً ، هو الشرط المسبّب كي يكون الأدب أدباً وفناً بالفعل ، وله بعد ذلك أن يكون ما شاء . أمّا دون هذا الطابع الجمالي ، فالعمل لا محالة قاصر وهش ودون عتبات الفن أيّاً كان مضمونه أو درجة سمو مضمونه . ولا يقوم الإصرار على الجمالية في الشكل نقيضاً لاكتناز المضمون ، بل هو إغناء للمضمون كذلك ، فيما لو استطاع المعطى أن يجد لا المضمون المناسب وحسب بل والشكل المتجانس الجميل والمؤثّر . والإصرار ، كذلك ، على حجم الشكل في العمل الأدبي هو إصرار على تأكيد وجود الذات في مواجهة الموضوع والواقع ، وإصرار على حق الخاص في الوجود والتفرد في مواجهة العام والجماعي . والدفاع عن الشكل والذات والخاص يسهم في إغناء المضمون والموضوع والعام والجماعي ، فهو يطلق عملية تنوّع طبيعية وثرية بغير حد ، كما يوفّر الشروط الموضوعية للإبداع وللإسهام الأصيل في حقول الثقافة والحضارة عموماً . ونحن في ذلك نشارك ماركوز قلقه وتبرّمه إزاء بعض التفسيرات « الاقتصادية » للإبداع الفني ، ودفاعه بالتالي عن موقع الذات في ميدان الفن : « هذا الأمر الجمالي ينبع من علاقة القاعدة - البنية الفوقية ، وخلافاً لصياغات ماركس وانجلز الجدلية بما فيه الكفاية ... حوّلت هذه الفكرة إلى مخطّط متصلّب ، ولقد كانت

عواقب هذه المطاطية وخيمة على علم الجمال . وبالفعل ينطوي المخطط ضمناً على تصوّر معياري ، هو تصوّر القاعدة المادية التي هي بمثابة الواقع الحقيقي الأوحّد ، وعلى انتقاص سياسي موازٍ من قدر القوى غير المادية وعلى الأخصّ اللاوعي ... وإن لم تأخذ المادية التاريخية دور الذاتية هذا بعين الاعتبار انتهى بها الأمر إلى أن تتشابه والمادية المبتذلة »^(١٦) .

إن المبالغة في حجم المساحة التي يحتلها المضمون في العمل الأدبي ، والاكتفاء به أحياناً ، هو إغراق في المعطى الاخباري والتقرير العلمي إلى الحد الذي يورث عملاً محدود التأثير والقيمة وخالياً من خصوصية الأدب ودلالته وإيجاءاته وسحره . ويصح بالتالي ، أن نستنتج أن سمو المضمون ونبل غاياته لا يبرّران أي عجز شكلي ولا يشكّلان بديلاً عن الشكل والطابع الجمالي المرغوب والمطلوب والمتوقع في العمل الأدبي . لكن المبالغة ، كذلك ، في حجم الشكل على حساب المضمون ، هو إغراق في الصنعة والزخرفة والتزييق ، وهو ما يجري في حقب التردّي والانحطاط والعجز حين لا يمتلك الفنان ، ضمير المرحلة ، غير أفكار ضبابية مشوشة ، فيعلو شأن الشكل . وإذ تتوفر للأدب شروطه الشكلية ، تغدو فرص المضمون ، وقضايا المضمون ، أوفر حظاً في بلوغ ذروة تأثيرها وفعلها في المستقبل . وهناك ، كما سنرى ، عشرات من الاعمال ، وفي أنواع الأدب المختلفة ، نجحت فعلاً في تحقيق ذلك الانسجام المطلوب فحملت المضمون أفكاراً ومعاني ومواقف قاربت حد الفلسفة واحتفظت ، مع ذلك ، بكل الخصوصية الشكلية التي تجعل العمل أدباً ، فعلاً ، وفناً جيلاً ومؤثراً .

- ٥ -

يملك الأدب ، في مضمونه ، كثيراً من المعاني والأفكار . وهو أمر بدهي يدخل في صلب تعريف الأدب ، وليس في وسعة أن يكون خلاف ذلك . لكن النقطة الأخيرة التي نعرض لها هي أكثر تخصيصاً من علاقة الأدب بالأفكار عموماً . وتتعلّق ، على وجه الدقة ، بالارتباط الواضح المتميّز بين الأدب والفلسفة ؛ كما أننا معنيون بالبحث عن ذلك الشكل الذي ينجح في احتضان البعد الفلسفي ، ويبقى للأدب خصوصيته الجمالية الأوّلية . وإذا كنا قد أثبتنا ، كما نعتقد ، أن الأدب عاجز عن أن يكتفي بذاته وأنه ملزم بالارتباط بوقائع الحضارة والتاريخ وبمظاهر الوعي كافة ومنها الفلسفة ؛ فإن ما هو مطلوب تبيانه الآن هو حدود تقبّل الفلسفة لهذا « الزائر » الجديد ، ومدى طواعيتها بالتالي في أن تخرج عن تقاليد الشكالية العريقة .

إذا كان البعض يصرّ على تأكيد حتمية التزام الفلسفة بالمنهج البرهاني القياسي المنطقي كأداة وحيدة ، ولا أداة سواها ، فإن فرص قيام ارتباط فعلي بين الأدب والفلسفة تنعدم وتنتفي في الأساس . يعتقد هذا البعض أن الفلسفة مبحث له تعريفه الدقيق ومناهجه الموضوعية المحدّدة ، ولا يمكن تصوّر قيام منهج إلّاها . ولنا : حسب وجهة النظر هذه ، أن نجادل في موضوعات الفلسفة وقضاياها ، غير أنه لا مكان للجدل في المنهج الذي يتوجّب حضوره في المبحث الموسوم بالفلسفة . فالمنهج ملزم أن يكون برهانياً قياسياً منطقياً ، وفي حدود

النموذج الأرسطي كمثال أعلى للبحث الفلسفي . وتحوّل المشتغل بالفلسفة ، حسب التقليد هذا ، إلى اختصاصي - تقني ، وفي حدود لا يفاخر بالخروج منها ، بل وغداً ، على حد قول لوكاتش ، أسير تقسيم عمل ضيق بيدي لا مبالاة فاترة وجبانة إزاء مشاكل العالم الفعلية : « إن الفيلسوف قد أصبح [في زمننا الراهن] اختصاصياً موزّع العمل . لقد أصبح اختصاصياً في نظرية المعرفة ، ضيق الأفق ... [بينما] الفلاسفة الحقيقيون بعيدون دوماً ، بعد الأرض عن السماء ، من تلك اللامبالاة الفاترة الجبانة إزاء مسائل العصر الاجتماعية والسياسية ، كما هي الحال لدى « البروفسورية » الاختصاصيين »^(١٧) . والخلاف في الحقيقة مع هذا البعض لا يقف عند حد المنهج ، بل هو ينسحب كذلك ، على طريقة فهمهم لطبيعة الفلسفة وقضاياها وغاياتها . وبخلاف ما يعتقد البعض ، فالفلسفة ليست وفقاً على الخاصة دون سائر الناس ، ولا هي غريبة عن حياة الناس العاديين وهموم أيامهم وقضاياهم . هي جهد متميّز متفرّد ، بلا شك ، غير أنه ليس في ذلك ما يضعها خارج الناس . إن قراءة مظاهر ثقافة الناس ووعيها سيكشف أن لكل منّا تقريباً رأياً أو موقفاً أو حتى فلسفة ، كما يعتقد بوبكين ، فلسفة نحيّاها وندافع عنها بأساليب وأشكال مختلفة »^(١٨) . وما تعالي الفلسفة أو الفيلسوف ، كما يزعم ، إلا تقليد قديم في أول عهد الناس بالفلسفة يوم اعتبرت الفلسفة فعل تأمل يشارك الآلهة حكمته ورجحها الغيب . لكنه شكل مضى زمنه أو أنه ، وفي أفضل الاحوال ، ليس الشكل الوحيد لتجليّ المشروع الفلسفي . وإذا تبطل وظيفة الفيلسوف ، كما أعتقد في بادئ الأمر ، فإن تبدلاً جوهرياً سيطل ، دوننا شك ، القضايا التي تدخل دائرة الفلسفة ، كما أنه سيطل بالتالي مناهجها . يمكن القول بالطبع إن موضوع الفلسفة ما زال بحثاً في الوجود من حيث هو موجود ، لكن هذه الكلية المطلقة تكتسب اليوم مضامين جزئية وتفصيلية تتناول هموم الانسان الفعلية وتعنى بتقدّم معارفه وعلومه وتحسين ظروف واقعه وحياته . وإذا تدخل كل القضايا تقريباً ميدان الفلسفة ، فإن ما يبقى للفيلسوف وحده دون غيره هو المنهج ، لا الموضوع ولا الوظيفة . هوذا بعض السبب في تمسك الفلاسفة بمنهج أوحده يصعب تعديله .

غير أن الوقائع والتحوّلات التي استجدّت في زمننا هذا ، والتنوع الهائل الذي تشهده ميادين المعرفة ، قد ألقى الضوء من جديد على جذور كثير من الأدوات المعرفية ووظائفها . أمّا في ما خص الفلسفة ، فإن الاعتقاد الذي يبدو أكثر إقناعاً هو أن المشروع الفلسفي يتجاوز الفلسفة كمذهب محدّد ومنهج حدّد . هي فعل قبل أن تكون مذهباً . هي فعل يمارسه كل الناس البالغين لحظة يحاولون تفسير ما جرى أو يجري وذلك برّد الأجزاء والأعراض إلى مبادئها وقوانينها ، أو لحظة يبدون إدراكاً عميقاً لماهيات الأشياء في حاضرها وتحولاتها . الفلسفة ، بهذا المعنى العام ، هي أكثر من تخصص ضيق كما يعتقد كارل بوبر : « إن كل رجل وامرأة هو فيلسوف إنما ينسب مختلفة ، فهناك دائماً رأي أو موقف ، والفلسفة ليست بعيدة جداً عن ذلك »^(١٩) .

وما دامت الفلسفة كذلك ، في رأي البعض على الأقل ، فإن ارتباطها بالأدب يغدو أمراً مفهوماً تماماً ولا

يحتاج إلى أدلة وبراهين أخرى. إن ما نحتاجه فعلاً هو قراءة تاريخ هذه العلاقة أو الارتباط، في أصوله الأولى كما في تحولاته في الحقب المختلفة. لكننا نميز، وتحديدًا للقراءة المطلوبة، بين شكلين في ارتباط الأدب بالفلسفة: الارتباط العارض، والارتباط العضوي الجوهري. المستوى الأول هو شكل لعلاقة خارجية تقوم بين المضمون الفلسفي والشكل الفني، لكنها علاقة عارضة حيث يبقى لكل طرف استقلاله ويبقى خارج الآخر. ولعل الشعر التعليمي، التربوي والديني واللغوي وغيره، هو خير مثال لهذا المستوى. كذلك الشعر الفلسفي، بهذا المعنى، يغدو أقل من شعر وأدب وفن: هو يتحول نظاماً ركيكاً مفتعلاً وكثير الصنعة. وعيبه الأساسي قائم في عجزه عن أن يبقى شعراً من جهة، وعجزه من جهة ثانية في أن يكون مبحثاً فلسفياً دقيقاً. أمّا ارتباط الأدب بالفلسفة، في المستوى الآخر، فهو ارتباط عفوي غير متكلف؛ حيث الأدب تأثر بقضايا الفلسفة وطروحاتها، إلا أنه تأثر غير مباشر وغير محسوس، لا يرصد بالحواس ولا تعرف له أيناً ولا زمناً. الأدب في هذا الارتباط يستلهم آفاق الفلسفة ومناخها لا تقنياتها وأدواتها. هذا التداخل الجدلي والعفوي والعميق في آن، نجده في آيات رائعة من الأدب العالمي وفي أكثر من لغة. هو قائم في بعض محاورات أفلاطون الكثيرة النجاح وقائم كذلك في الكثير من شعر المعري. مع أن بعض شعره الآخر يبقى دون المستوى الثاني المطلوب. لكن ارتباطاً أعظم وأوضح بياناً نجده في «فاوست» للشاعر الألماني العظيم غوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢)، حيث تتحول المسرحية الشعرية تلك إلى نقاش عاصف لتاريخ الوعي، تاريخ معرفة الإنسان وحضارته وثقافته، ولتغدو بالتالي نقداً شاملاً لكل النتاجات الانسانية التي نظمّن إليها؛ كأنما المعرفة اليقينية مشروع مستحيل كما كان منذ الأزل.

«أنا لا أعرف كيف أتحدث عن الشمس

ولا عن الاجرام العلوية،

وإنما أعرف بني الانسان

وكيف يعذب بعضهم بعضاً.

لم يزل ابن آدم، إله الأرض الصغير،

على طوره القديم لم يتغير.

وهو اليوم عجيب غريب

كما كان في اليوم الأول»^(٢٠).

ويجد مستوى الارتباط هذا، بين الأدب والفلسفة، بياناً آخر في الأعمال الكبرى التي قدمها جان بول سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) في المسرح والقصة^(٢١). ولعل شيوع الفلسفة الوجودية خارج أوساط المتخصصين مدين لسارتر قبل غيره. لقد حقق نجاحاً، ما بعده نجاح، في إقامة ذلك الترابط العفوي والعميق بين المضمون الفلسفي والشكل المسرحي أو القصصي. وهذا النجاح هو في الأساس نجاح شكلي فني في صياغة

مؤثره للغاية، ومن خلال جمالية مذهشة. وسارتر في ذلك، لا يقدم تنازلاً رخيصاً لقارئه، بل هو يشركه في أزومات أبطاله وأحاسيسهم، وهذا بالتالي أكثر من مجرد إقناع، بل هو دعوة مبطنة نحو حياة حادة نابضة وشجاعة ترفض ما هو «جاهز» و «مخطط» و «منتج».

ولنا أن نجد كذلك بعضاً من هذا المستوى المطلوب في أعمال جبران ونعيمة ونجيب محفوظ وآخرين، حاولنا أن لا نعرض لهم تفصيلاً في هذا الإطار الضيق.

وفي قراءتنا لتاريخ هذا النوع من الأدب، يمكن بكثير من الثقة استخلاص جملة ملامح وعناصر تشكّل ما نسميه اصطلاحاً «الأدب الفلسفي». والأدب الفلسفي، الذي ندعو لرصده وقراءته في الآداب كافة، «هو ذلك الأدب المشبع بهوم الفلسفة وتساؤلاتها والذي يبقى مع ذلك، أو ربما لذلك، أدباً جيلاً مؤثراً ومتميزاً». هو تركيب جدلي بالغ العمق بين البعد الفلسفي والطابع الجمالي. هو التركيب أو البناء الأصعب، بلا شك، لكنه الأوفر حظاً في الانتماء لتراث الأعمال الجميلة والعظيمة والخالدة في آن.

الحواشي

- (١) Kant, Critique of pure reason, p. 73.
- (٢) جان لاکروا، كانط والكانطية (ترجمة نسيب عید)، ص ٧١.
- (٣) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص ٢٤٩.
- (٤) المرجع نفسه، ص ٢٩٠.
- (٥) سوتشكوف، المصائر التاريخية للواقعية، ص ٣٤.
- (٦) محمد غنيمي هلال، الرومانطيقية، ص ٣٣.
- (٧) راجع كتابنا، «في الأدب الفلسفي»، ص ٩٣.
- (٨) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٢٤.
- (٩) غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة. (ترجمة سامي الدروبي)، ص ١١٢.
- (١٠) هيجل، مدخل إلى علم الجمال (ترجمة طرايشي)، ص ٣١.
- (١١) ويليك، وارين، نظرية الأدب (ترجمة محي الدين صبحي)، ص ١١٩.
- (١٢) غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص ١٥٢.
- (١٣) المرجع نفسه، ص ١٥٦.
- (١٤) سارتر، «ما الأدب» (ترجمة هلال)، ص ٨.
- (١٥) بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ (ترجمة طرايشي)، ص ٤١.
- (١٦) ماركوز، البعد الجمالي (ترجمة طرايشي)، ص ١٤ - ١٥.
- (١٧) لوكاتش، دراسات في الواقعية (ترجمة بلوز)، ص ٢٣٧.
- (١٨) Popkin and Stroll, philosophy, p. XIII.
- (١٩) Bontempo, the owl of Minerva, p. 42.
- (٢٠) غوته، فاوست (ترجمة محمد عوض محمد)، ص ٣.

(٢١) راجع أهم أعمال سارتر هذه في «الذباب»، «الأيدي القذرة»، «الأبواب المقفلة»، «سجناء الطونى»، «الجدار»، «دروب الحرية» وغيرها... لكن الأهم بين أعمال سارتر جميعاً، ومن وجهة شخصية على الأقل، هي روايته الأولى «الغثيان» - ١٩٣٨. في «الغثيان» يبلغ التزاوج بين الأدب والفلسفة ذروته، إذ تتغلغل الفلسفة لا في المضمون الذي تعرضه الرواية وإنما في ألفاظها وصورها، بل في نكهتها وطعمها، وهو أعظم النجاح على الإطلاق.

صَدْرُ عَيْنٍ

معهد الإنتماء العربي

العالم الثالث والثورة

نجّاح واكّيم